



UN PALACIO PARA EL ARTE: LA TRANSFORMACIÓN DE UN VIEJO LUGAR PARA EL CENTRO ATLÁNTICO DE LAS PALMAS

Antón Capitel

Un trabajo de alto interés en la abundante y variada obra del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000), que ilustra muy adecuadamente su diversidad como autor, fue el Centro Atlántico de Arte, de Las Palmas, de una escala y de una importancia completamente distintas de los grandes edificios realizados por este proyectista durante los años 80, pero que tiene en su obra la relevancia que le da su muy diferente planteamiento, el de la necesidad de aprovechar un edificio antiguo –casi tan sólo una fachada– para dotarle de un nuevo uso.

Fue un trabajo adjudicado mediante un concurso restringido de carácter bastante singular, pues se invitó a los profesores numerarios de las asignaturas de Proyectos y de Composición de las Escuelas de Arquitectura, y el jurado se componía de un solo arquitecto, el maestro portugués Álvaro Siza Vieira.

El arquitecto se encontraba en él ante un edificio protegido por su carácter histórico, pero que podía considerarse como una obra menor, cuya gran transformación parecía algo inevitable. Lo era, al menos, desde el momento en que se decidió resolver la adjudicación del proyecto mediante un concurso, ya que para una buena restauración, o una hábil y moderada reforma, no se acude a un certamen.

Se trataba, en cualquier modo, de un tema difícil en cuanto que, en estos casos, y al pretenderse tanto la conservación como la transformación, se entra de lleno en la contradicción que un tal planteamiento supone. Con dicho planteamiento el proyecto acaba convirtiéndose, por lo general, en la conservación de la

- 22** Casa Echevarría.
F. J. Sáenz de Oiza.
23 Casa Fabriciano.
F. J. Sáenz de Oiza.
24 Edificio de viviendas de
la M-30 de Madrid.
F. J. Sáenz de Oiza.

fachada y la transformación del interior, lo que significa que se ha de aceptar que la consideración sobre el valor de los edificios históricos se reduzca a su simple imagen urbana. Tal vez quepa pensar que ello es lógico, a pesar de todo, pues aunque se rompa necesariamente la coherencia que a toda arquitectura acompaña, resulta cierto que muchos edificios antiguos conservan sus muros a la calle como único valor arquitectónico real, siendo además lo que materialmente es verdaderamente fuerte y, así, sencillo de mantener.

Pero, por otra parte y así planteado, el caso parecía apropiado para Sáenz de Oiza, pues podemos observar repetidamente en su obra el inicio del proyecto apoyándose, como cuestión previa, de un muro con el que encerrar, o al que referir, el resto del trazado. En este caso, el muro no es un gesto suyo, orgánico y redondo –como en el caso de la Casa Echevarría, la casa Fabriciano o el edificio de viviendas en la M-30 de Madrid–, pero su existencia, ahora real, presenta más acusadas aún las condiciones fijas de partida que le había gustado proponerse voluntariamente en otras ocasiones.

Todo llevará así a aceptar, pues, una fuerte disociación entre un viejo exterior y un moderno espacio interno. Ya el mismo tema de un «Centro de Arte Moderno» parecía pedir, por su propio carácter, una transformación figurativamente acorde con las intenciones de su nombre. Un centro de arte moderno en una casa antigua sólo podía significar la ocasión de establecer el contraste como concepto arquitectónico, al menos figurativamente hablando. Por otro lado, y en el aspecto de la organización y de la luz, la conversión de una casa señorial en Museo invitaba igualmente al cambio.





La figuratividad moderna como valor que añadir a la vieja casa es también coherente con el conocido pensamiento partidario de la transformación de lo antiguo por parte de Sáenz de Oiza, tantas veces verbalmente referido. En una las entrevistas realizadas a nuestro autor en la prensa especializada pueden leerse las siguientes opiniones: *«Esta visión que hay ahora, de reconstruir la ciudad histórica, arqueológica, casi de maquillaje y de cosmética urbana, me parece que está practicada por los mismos que se encargaron de asesinarla.» «...esa imagen que tienen los historicistas de creer que San Sebastián es intocable, porque si los que hicieron San Sebastián lo hubieran considerado intocable, ahora mismo sería un campo de vacas. Ahí está esa visión triste y arqueológica de la arquitectura y de las artes de entender que el hombre al añadir estropea». «Un arquitecto, cuando tiene verdadera fuerza interior, ha de decir con García Lorca: "...quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca"»¹.*

Por otro lado, otras palabras de Sáenz de Oiza nos invitan a entender que no considera un tema despreciable el de operar sobre una obra del pasado si ésta puede transformarse y servir como soporte de una nueva configuración. En conversaciones con quien esto escribe, Sáenz de Oiza afirmaba: *«Hay que apoyarse para crear. El peso de la historia es lo que más ayuda para apoyarse y seguir adelante». «La arquitectura más fecunda ha sido siempre la que ha encontrado un desarrollo de la arquitectura anterior. El progreso es partir de lo dado. No puede haber nada nuevo si no existe ya un lenguaje previo». «Pienso, por ejemplo, en Palladio y en el proyecto de la Basílica de Vicenza. El lo hace para*

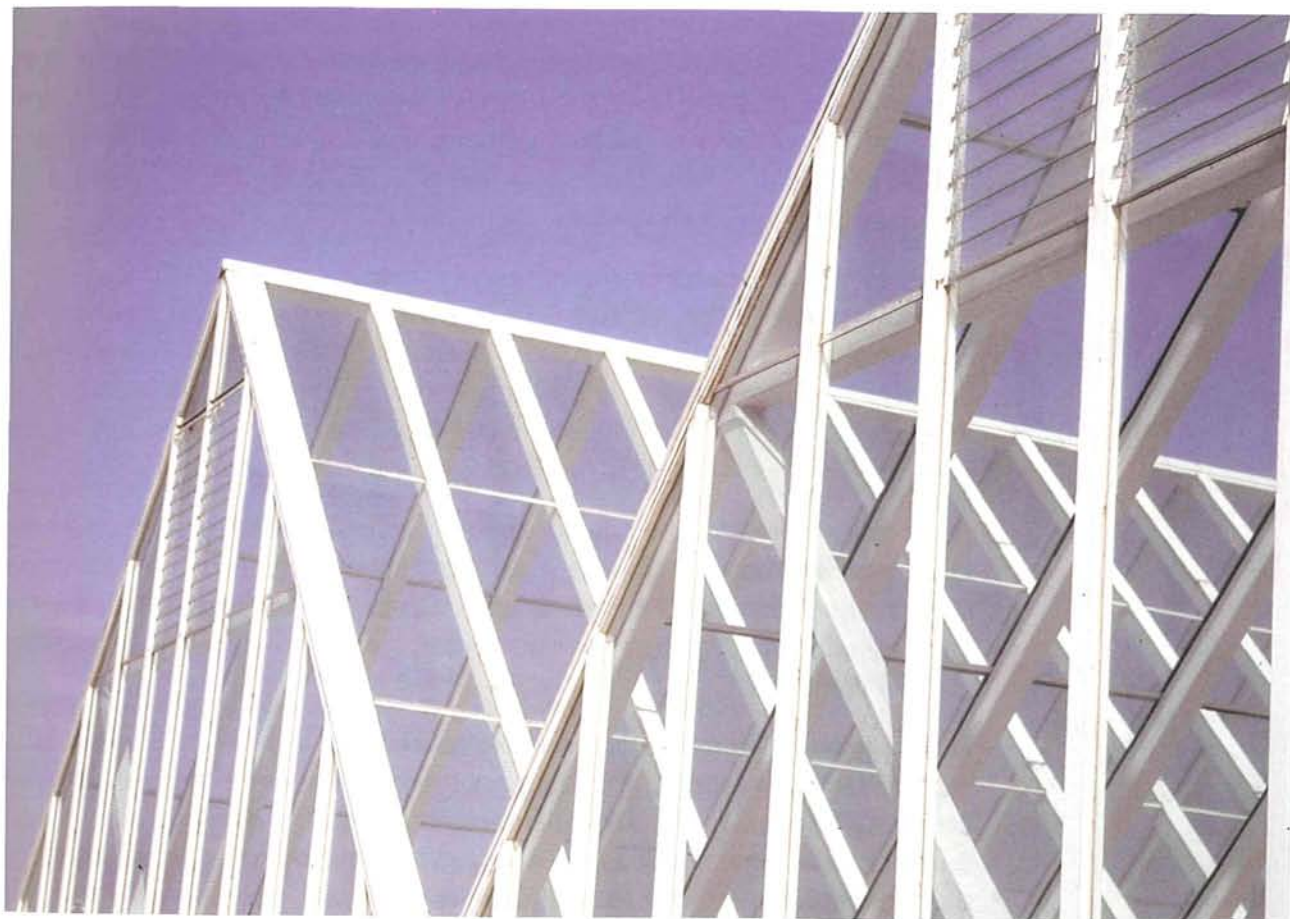


cubrir unas construcciones anteriores, de trazado medieval, y este trazado, que está obligado a aceptar, le obliga también a unos huecos y a toda otra serie de cosas, y de ahí saca una nueva arquitectura, la de la Basílica. Pienso también en la cúpula de Brunelleschi para la Catedral de Florencia. Esta hecha para rematar una iglesia medieval, y se cumple con ese propósito, pero se inventa al tiempo una nueva cúpula y un nuevo sistema de hacerla. La tradición, el material del pasado, es, en cierta medida, el fundador del futuro».

Pero tal parece que para el Centro Atlántico se buscó una figuratividad propiamente moderna; esto es, el autor prescindió aquí de algunos de los recursos y lenguajes que –como los que pueden entenderse aún como de filiación *orgánica*, o los que se extraen de la obra del maestro estadounidense Louis I. Kahn, por ejemplo– fueron bastante utilizados por su parte en esta misma época. Parece, pues, que buscó así un lenguaje, puro, originario, que, por su propio valor, pudiera oponerse y colaborar con el contenedor académico.

Es pues como si hubiera pensado –o sentido– que el racionalismo era *el clasicismo del siglo XX*: el único capaz de establecer tanto una rica oposición como una adecuada continuidad con el clasicismo propiamente dicho.

Pero es ésta una posición que, meditada conscientemente o no, encontramos en la obra de algunos importantes arquitectos contemporáneos, esto es, que alcanza un cierto carácter general. Piénsese, por ejemplo, en la obra del británico Norman Foster, siempre tan impregnada de valores *tardo-orgánicos*, pero absolutamente racionalista, casi al modo de Mies van der Rohe, cuando



se enfrenta con un importante edificio o entorno histórico: valga como mejor ejemplo el de la «mediateca» de Nîmes, en Francia, contigua al templo romano conocido como la «Maison carrée»; pero también el caso del edificio de su estudio en Londres, sobre el Támesis, o el proyecto, no realizado, para la BBC en Regent Street, frente a la iglesia neoclásica y de torre cónica de John Nash, y también en Londres.

En efecto: ante un academicismo que evoca el gran clasicismo de la historia, pero que no lo contiene, en realidad, sino que, en sí misma, es una obra menor, convencional, no parece demasiado oportuno intentar, por ejemplo, una arquitectura *figurativamente analógica*, pues para ello sería preciso encontrarse ante una obra de más talla, una obra capaz de evocar otras arquitecturas afines, pero modernas, extraídas de la propia empatía del monumento.

No es éste el caso ahora, por lo que todo sigue conduciendo más directamente al recurso y el valor del contraste, y, así, a ofrecer el lenguaje racionalista como el más apropiado para la transformación. Como el más apropiado clasicismo contemporáneo que oponer, y que armonizar, con el neo-clasicismo doméstico español del siglo XIX.

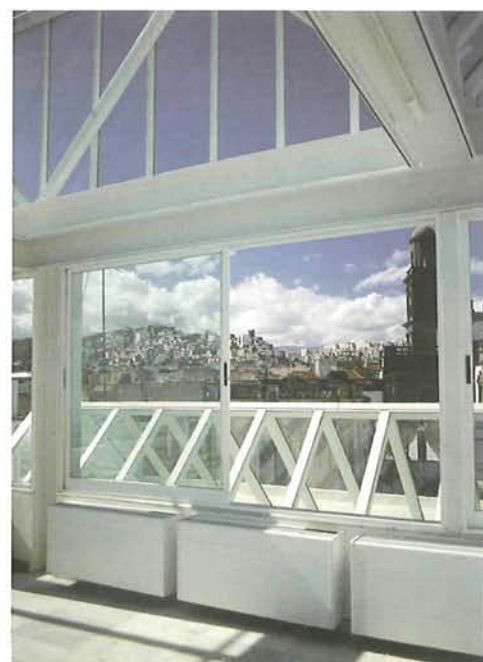
Pero, tal parece además, que, consciente el autor del absurdo que podría representar una independencia total, una total escisión entre contenedor mural antiguo e interior moderno, ha planteado como contraposición una *analogía «estructural»* -una especie de «reconstitución tipológica», diríamos- al organizar el interior en torno a un patio, cubierto con otro espacio -y a su vez

cerrado por una gran «montera», o linterna de vidrio- y acompañados por un nuevo sistema de accesos y de estudiada iluminación natural.

Así el patio, trasunto de otro anterior, es precisamente el elemento que manifiesta la condición figurativamente moderna de lo nuevo, acumulando en sí la máxima expresividad arquitectónica; esto es, como ocurría también en las obras clásicas, y como no tendría más remedio que ser en el patio desaparecido.

La planta dispone de este modo un espacio cuadrado, rodeado de un paso o claustro, como lugar principal, y su situación es coherente con lo que hubiera podido ser, acaso, el viejo patio: con respecto a un lateral sólo se deja el espacio para la galería de ese lado; con respecto al otro y al frente, queda además la dimensión para una crujía, más ancha en este último por existir la iluminación de la fachada que permite una mayor dimensión; en relación con la parte de atrás, y donde la fachada puede ser nueva y más libre, se sitúa el espacio más profundo y que aloja los usos singulares. Todo sigue así de acuerdo en gran medida con los simples, sabios y antiguos principios de una casa en torno a un patio.

La condición purista del lenguaje empleado en la configuración del nuevo patio utilizó, como dijimos, el vocabulario moderno originario entendido como un nuevo clasicismo; pero también una leve -pero inequívoca- alusión al sistema clásico propiamente dicho, y a su posible unidad con el racionalismo, está presente de modo premeditado, y muy intencionado, en la configuración de la potente y expresiva «jaula» metálica que da forma e imagen a este espacio de



patio virtual: vigas y soportes, incluso en sus cortantes y límpidos perfiles blanqueados, recuerdan pilastras y arquitrabes y definen las esquinas a la manera de Mies van der Rohe -esto es, sin ocupación real de ellas- y series de columnas cilíndricas, no del todo ordenadas, completan la alusión.

La escalera continua y con lucernario superior coincide con un sencillo y celebrado recurso del maestro finlandés Alvar Aalto, consciente o no, y que viene al caso por el estudio de la luz; pero esta misma presencia apoya y no impide el hecho de que todo el interior se mantenga en un figurativismo racionalista, que no esconde, sin embargo, la fuerza de la analogía, puramente conceptual en la imagen, pero operativa en cuanto a la organización. Es particularmente significativo el hecho de que, a pesar de la continuada «*vocación orgánica*» de Sáenz de Oiza, que en el resto de su obra tenemos fácil ocasión de comprobar, no aparezcan gestos de esta filiación -a no ser que como tal se interprete la alusión aaltiana-, probando con ello, a mi entender, la intensidad que quiere dársele al lenguaje en cuanto puramente moderno, originario. Originario por racionalista y, como tal, clásico. Originario también como clásico propiamente dicho: como alusión a los órdenes. Pues todo se aprieta, densamente, en una compleja síntesis, como suele ocurrir en las siempre intensas obras de Sáenz de Oiza.

Uno de los aspectos en que la obra nueva trasciende el edificio antiguo es en el de la montera vidriada final, solución que puede considerarse también como una transformación tradicional de los patios, pero que alcanza en este caso una importancia mayor. Como el propio autor explicó en la memoria, la cubierta de

vidrio apenas tiene una consideración compositiva desde las calles adyacentes, pero se presenta visible en el perfil de la ciudad y desde el horizonte marino, lográndose así una localización del edificio como elemento cultural, público. Se destaca a través de sus cubiertas y se convierte así en *«un objeto social, colectivo, público, y por lo tanto, evidente»*.

El edificio era privado, y su transformación en público ha de convertirse en un requisito a resolver; su carácter ha de cambiar, y ello se logra mediante la imagen que las cubiertas, sin entrar en liza con las fachadas, ofrecen. Pues, al respecto del distinto carácter de un edificio público y privado, Sáenz de Oiza dijo: *«Lo público es lo universal e inteligible antes de su uso, y lo privado es lo que solo en su uso se comprende. Lo público, para ser tal, tiene que ser evidente antes de ser consumido. La diferencia que puede haber entre la privatización de un objeto y su publicidad consiste en que el objeto que es de uso público es un objeto inteligible aún antes del uso²»*.

La fachada de atrás fue modificada a través de una matizada analogía. Del edificio, así, quedó bien poco; estrictamente, tan sólo la fachada principal. El edificio viejo desapareció, casi, como objeto físico y real, pero su arquitectura generó cuestiones que beneficiaron y densificaron el proyecto de su sucesor, que hubiera quedado sin duda más desvalido, más inexistente, si hubiera carecido de ellas.

El interés más general de este trabajo de Sáenz de Oiza está, sobre todo, en el significado de la reflexión en torno al recuerdo de la vieja casa como una pauta



operativa para su transformación casi total, y que alcanzaba esta condición de totalidad no tanto, o sólo, por el deseo del proyectista: sobre todo porque el carácter, el cambio de uso y la naturaleza menor de la obra así lo exigían o hacían lógico. La calidad final de la obra resultante -requisito imprescindible de toda transformación- se ha servido, sin embargo, de los valores de lo antiguo, que perviven atractivamente de este modo.

Notas

¹ Entrevista de Pilar Rubio en la revista de arte *Lápiz*, Madrid, núm. 32, 1986.

² Entrevista en la revista *El Croquis*, Madrid, núm. 32-33, 1988.

